

Viktor Konitzer

Rinnstein, Rahmen, reines Sehen? Comicpanels als plural Bilder

Wie gelingt es Comic-Bildern, Komik zu erzeugen und Geschichten zu erzählen? Was sind die Mechanismen ihrer pluralen Ikonizität, die das Comic-Panel zugleich als Einzelbild und als Element im Bildverbund behandeln? Der Aufsatz nimmt das Medium der Bildergeschichte als narrative Gattung ernst, deren Erforschung sich an der Schnittstelle von Kunst- und Literaturwissenschaft bewegt. Hergés Klassiker *Die Abenteuer von Tim und Struppi* liefert das Anschauungsmaterial für einen Parcours zwischen Bild und Text, linearer Erzählung und assoziativer Betrachtung.

1. Sequenzielle Kunst, Rezeptionsästhetik und Induktion

<1>

Ob es sich beim Comic überhaupt um eine ›Kunst‹ handelt, die akademische Aufmerksamkeit verdient, wurde und wird vielfach bezweifelt. Nichtsdestotrotz hat sich die spezifische Form des unterhaltsamen Bild-Text-Amalgams im Laufe des 20. Jahrhunderts derart etabliert und über die Niederungen seichter Populärkultur hinaus so qualitätvolle Arbeiten hervorgebracht, dass man sie ohne Weiteres als legitimes Objekt wissenschaftlicher Auseinandersetzung betrachten kann, ohne gleich Francis Lacassins Wort vom Comic als der »Neunten Kunst«¹ bemühen zu müssen. Gerade der Begriff der ›graphic novel«² hat in den vergangenen Jahren geholfen, dem thematisch wie ästhetisch ambitionierten Comic Geltung zu verschaffen. Sein Urheber, der Zeichner Will Eisner, gilt zugleich auch als der erste, der sich dem Medium in umfassender Weise theoretisch gewidmet hat.

<2>

Entsprechend geht diese Arbeit von einer Benennung aus, die Eisner für das Wesen der Bildergeschichte bzw. als Substitut des Terminus ›Comic‹ wählt und zum Titel seiner Analyse macht: der ›sequenziellen Kunst‹.³ Der Comiczeichner Scott McCloud greift diese Grundsatzbestimmung auf,⁴ verfeinert sie jedoch, um offensichtliche Schwächen des Eisnerschen Begriffs zu beheben; tatsächlich präsentiert McCloud nichts weniger als eine implizite ›Rezeptionsästhetik des Comics‹. So führt er in dem für diese Arbeit wichtigsten

Kapitel seiner Untersuchung, das er »Blut im Rinnstein« betitelt, die wirkungsästhetisch bedeutsame »Leerstelle« im Zwischenraum der Panels⁵ ein, an der der Rezipient den Zusammenhang zweier Einzelbilder imaginiert und somit über das Gezeigte hinaus die Narration konkretisiert.⁶ Nach McCloud setzt dieser »Akt der Induktion«, der vom Sichtbaren auf das Unsichtbare schließt, zwar an den räumlich bzw. flächig angeordneten Bildzeichen der Panels an, die wahre Leistung geschieht jedoch in der Erkenntnis eines zeitlich und logisch begründeten Folgeverhältnisses zwischen zwei Bildern. Dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Comic als sequenzielles Phänomen der Lessing-schen »Zeitkunst« Literatur und vor allem der modernen »Raum-Zeit-Kunst« Film strukturell eher entspricht als der reinen »Raumkunst« Malerei,⁷ obwohl man den Comic gemeinhin stärker über seine Bildlichkeit als über seine Textualität definiert; zugleich gilt es aber festzuhalten, dass die Anwendung von Gotthold E. Lessings Überlegungen im Kontext der Bilderzählung im Comic womöglich in die Irre führt, so verlockend sie sein mag: Mit seiner Fokussierung auf den »fruchtbaren Augenblick«⁸, der im narrativen Einzelbild den Moment höchster Spannung, der Peripetie, ausdrückt, zeigt sich Lessing einem Verständnis von bildlicher Narration verpflichtet, das nur Darstellungen als narrativ gelten lässt, die Franz Wickhoff dem »distinguierenden« Stil der Bilderzählung zuordnet.⁹ Tatsächlich handelt es sich aber bei »Lessings Konzept der Bildkunst als statischer Momentaufnahme von Körper und Raum«¹⁰ um einen verkürzten Ansatz, der Möglichkeiten der Bilderzählung ausschließt, die die Kunstwissenschaft vor allem seit Wickhoff beschäftigen.

<3>

Interessant wird es nun, wenn man die Beobachtungen McClouds, die offensichtlich aufschlussreich für die Untersuchung des »Bildes im Plural«¹¹ sind, an einem konkreten Beispiel unter die Lupe und dabei einen schon terminologisch zentralen Gesichtspunkt des Comics in den Blick nimmt: die Komik. Die erste Aufgabe des klassischen comic strips amerikanischer Tageszeitungen, der die bis zur »graphic novel« reichende Genealogie der Bildergeschichte begründet hat, war und ist es, seine Rezipienten zu unterhalten und zum Lachen zu bringen. Zu diesem Zweck setzt der Comic einerseits auf die Originalität seiner Zeichnungen und ihrer Verbindung mit Sprechblasentext in Einzelpanels,¹² vor allem aber auf den Einfallsreichtum seiner Handlung – und die manifestiert sich in der durch Induktion bestimmten Panelfolge. Auf diesem Gebiet hat es der belgische Zeichner Hergé (bürgerlich Georges Remi) zu wahrer Meisterschaft gebracht, dessen 23-bändige Reihe *Die Abenteuer von Tim und Struppi*¹³ sich ungebrochener Beliebtheit erfreut.

<4>

Die Mehrzahl der humoristischen, slapstickhaften Szenen in *Tim und Struppi* beziehen ihren Reiz aus Handlungsübergängen, in denen die Charaktere ungeschickt in verhängnisvolle Situationen geraten oder mit der ›Tücke des Objekts‹ zu kämpfen haben. Demgegenüber zeigt ein Bild (Abb.1) aus dem Album *Tim in Tibet*¹⁴ (1959) eine raffiniertere, für Hergés Werk aber nicht minder typische Manier, mittels der Induktion im ›Rinnstein‹ des Panelübergangs Komik zu erzeugen.



1 Hergé: *Tim in Tibet*, S. 20; die beiden Panels bilden den untersten von vier ›strips‹ dieser Seite.

<5>

Wie so oft kann Tim seinen treuen Gefährten Kapitän Haddock zunächst nicht davon überzeugen, sich mit ihm auf eine riskante Reise zu begeben. Während man in anderen Alben, die diese Situation variieren und damit die Reiseunwilligkeit des Kapitäns nachgerade zu einem Topos der Serie werden lassen, stets sieht bzw. liest, mit welchen Mitteln der Held seinen Begleiter umstimmt,¹⁵ enthält der Zeichner/Autor bzw. Erzähler¹⁶ dem Rezipienten diese Information hier vor. Gerade aus dieser Ungewissheit bezieht das Panelpaar nach einem Augenblick des Stutzens seinen Reiz: Eben noch hat der Kapitän seiner entschiedenen Abenteuerunlust überdeutlich Luft gemacht, da schreitet er – »Zwei Tage später, in Neu-Delhi...«¹⁷ – mit entschlossenem Gesichtsausdruck über das Rollfeld neuen Herausforderungen entgegen. Der Rezipient weiß nicht, wie, er weiß nur, dass Tim ihn überredet hat und sein Protest nichts als der schwache Widerstand eines ebenso gutmütigen wie treuen Cholerikers war, der letztendlich immer seinen Platz an der Seite der Titelfigur einnimmt. Der Rezipient lacht über den Wankelmut des Seemanns, der vom Weiß des ›Rinnsteins‹ wie gleichgültig verschluckt, gar nicht erst geschildert wird, genießt die Freiheit seiner Imagination, sich über den Verlauf der zwei Tage und die Strecke zwischen Belgien und Neu-Delhi denken zu dürfen, was er will, und begreift: Der wahre Schauplatz des Comics ist nicht die mit Hergés *ligne claire* und feinen Farben betupfte Fläche der Panels, sondern der schmale, weiße Balken dazwischen; an die Seite des Helden der

Bildergeschichte gesellt sich der Comicrezipient selbst, dem die Aufgabe zukommt, die Narration im Akt der Lektüre imaginär zu konkretisieren.

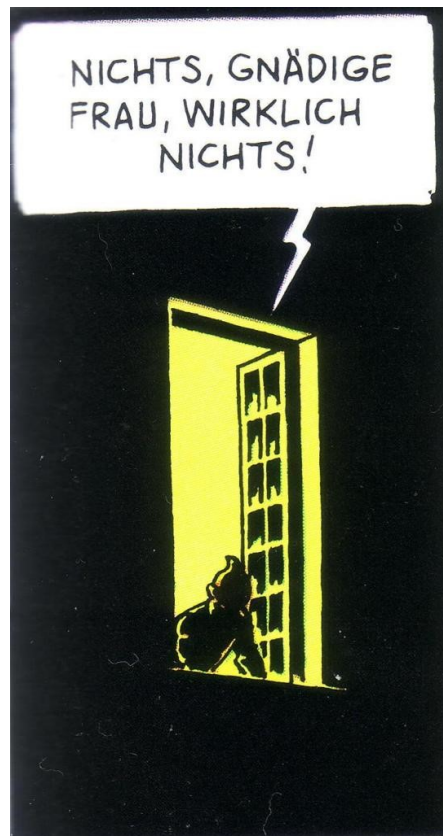
2. »Nichts, gnädige Frau« – Pluralität im Einzelpanel

<6>

Das vorangegangene Beispiel des Panelübergangs hat gezeigt, dass man in Bezug auf die Beziehungen zwischen Einzelbildern im Comic tatsächlich von einer Struktur bzw. von einem Zusammenhang im »Bildsystem« sprechen kann: Die Entität des linken Panels allein schafft mit der Darstellung des entschlossenen Kapitäns und seines abwehrenden Redeschwalls lediglich im Ansatz Komik, die des rechten überhaupt nicht. Erst in der pluralen Rezeption, die in diesem Fall nicht mit dem »vergleichenden Sehen« in eins gesetzt werden darf,¹⁸ erzeugt der Comic eine humoristische Wirkung.

<7>

Im Folgenden wird nun ein Panel beschrieben, das als Einzelbild, ohne durch Induktion angeschlossenen »Nachbarn« im Syntagma des Bilderflusses, zur Anschauung kommt. Dieser Ansatz profitiert von der fruchtbaren Spannung, die im Comic zwischen Bild und Bildverbund besteht, indem das einzelne Element des Systems strukturell auf seine Relation zu anderen Elementen hindeutet: Das Bild (Abb. 2) ist auf besondere Weise ein »Bild im Plural«, das im Rahmen seines Rechtecks intrinsisch auf die konstitutive Vielheit der Zeichnungen in der Bildergeschichte verweist; einerseits Teil der »syntagmatischen« Folge von Bildern, entwickelt das Panel zugleich »paradigmatisch« eine Reflexion über assoziative Anschlussmöglichkeiten des Comicbildes, die weit über seine monadische Einzelexistenz hinausweisen.¹⁹ Es handelt sich um das erste von vier Panels eines »strips« aus Hergés *Die Juwelen der Sängerin*²⁰ (1961). Dem Album, das von »Tintinologen« als »Hergés Meisterwerk«²¹ bzw. »grand texte classique«²² betrachtet wird, gelingt es, über die gesamte Dauer seiner Narration eine Spannung aufrecht zu erhalten, die sich letztlich als ungerechtfertigt erweist, denn es geht in diesem Band um – nichts. Tatsächlich schildert er lediglich, wie Bianca Castafiore, eine berühmte (und für ihren Gesang berühmte) Operndiva, ihre Freunde Tim und Haddock auf deren Schloss Mühlenhof besucht und einen Smaragd verliert, der sich schließlich als Diebesgut einer Elster wiederfindet. Hergé, dessen Comic McCarthy als »unendlich regressiv, unendlich überdeterminiert«²³ beschreibt, dekonstruiert damit das Konzept seiner eigenen Reihe von Abenteuergeschichten und führt es doch zu einem Gipfelpunkt, indem sich in der Schilderung eines veritablen »Anti-Plots« seinen Genius als Erzähler von Bildergeschichten erweist.



2 Hergé: *Die Juwelen der Sängerin*, S. 103; das Panel mit den Originalmaßen 5,9 x 3,3 cm eröffnet den zweiten von vier ›strips‹ dieser Seite.

<8>

Das hochrechteckige Panel überrascht im Reigen aufgeregter bunter Bilder, die hysterisch um Bedeutungsloses kreisen, als monochromatisch-strenges ›Auge im Sturm‹. Es zeigt den Protagonisten Tim als Halbfigur im nächtlichen Gegenlicht, wie er sich aus dem Fenster des Zimmers der Castafiore beugt, um nach einem vermeintlichen Gespenst Ausschau zu halten. Das Fazit seiner Untersuchung, das er aus der warmen Helligkeit des Raumes als Sprechblase in die Schwärze der Nacht spricht, lautet: »Nichts, gnädige Frau, wirklich nichts!«

<9>

Der Bildteil des Rechtecks ist lediglich in Schwarz und Hellgelb gehalten; als Grundprinzip der Komposition lässt sich die bildinterne Fortsetzung der Rahmung ausmachen, die das Panel nach außen abgrenzt: Für den Betrachter erscheint das geöffnete Fenster, das er von links aus leichter Untersicht sieht, als helles Rechteck inmitten einer breiten schwarzen Einfassung, der Mauer des Schlosses, die mehr als sechs Siebtel der gesamten Bildfläche beansprucht. Das längliche Fenster selbst, mittig, aber etwas unterhalb des Panelzentrums platziert, vervielfacht diese Rahmung. Fenstersturz und Laibungen erscheinen nach außen gelb erleuchtet, nach innen schwarz beschattet. Schaut man lediglich auf die farbliche

Gestaltung, so ergibt sich im Durchgang durch die vertikal klar voneinander geschiedenen Rahmenelemente von außen nach innen ein mehrfacher Wechsel schwarz-gelb-schwarz-gelb, der sich in der Struktur des rechten, nach innen geöffneten Sprossenfensters fortsetzt. Seine 14 einzelnen Scheiben heben sich finster vom hellen Sprossenwerk ab, in ihrer Mitte wiederum sind gelb gehaltene Formen erkennbar. Auf das Wesen dieses Fensters und seiner Funktion im Hintergrund des Helden wird noch zurückzukommen sein.

<10>

Tim selbst erscheint im Gegenlicht als Umriss, dessen schwarzer Leib lediglich peripher beleuchtet ist, Falten seines Pullovers, der Hinterkopf und die berühmte Tolle des Reporters zeichnen sich ab. Es handelt sich gewissermaßen um ein Negativbild der bei Hergé sonst üblichen Abgrenzung der Farbfläche des Helden von der seiner Umwelt, die die *ligne claire* leistet. Sein nach vorne geneigter Körper sowie die Hände sind unterhalb der Sohlbank nicht sichtbar, während der Protagonist in die Düsternis späht.

<11>

Man kann Benoît Peeters recht geben, der dieses Panel als »une superbe petite case«²⁴ bezeichnet, und ebenso Tom McCarty, der gar von »einem der brilliantesten Einzelbilder des gesamten Werks«²⁵ spricht – dies jedoch nicht nur wegen seiner ästhetischen Qualität als eigenständiger Komposition, sondern aufgrund seiner Relevanz als selbstbewusstes ›Bild im Plural‹. Diese manifestiert sich zum einen im Rückbezug des Panels auf das Bildsystem, als dessen Element es erscheint, und zum anderen in einem spannenden Konnex zu avantgardistischen Strömungen, den man von einem Werk der gezeichneten Unterhaltungsliteratur nicht unbedingt erwartet und der diese Arbeit zu einem analytischen Fazit befähigen wird.

<12>

Zunächst zur Bedeutung des Bildes als pluralem ›Metapanel‹. In der Betonung der dem Comicstrip inhärenten Rahmenstruktur, die das Panel seiner Komposition als Grundprinzip voranstellt, erweist es sich als reflektierter Ausdruck dessen, was den Comic zum Comic macht. Der Rahmen wirkt nach innen als organisierendes Element des Einzelbildes und zugleich nach außen als Grenze und Verbindung zwischen den Einzelgliedern der Bilderkette;²⁶ Eisner spricht von einem System von »two ›frames‹«²⁷, das sich in der Kombination aus Rahmung der gesamten Comicseite und des einzelnen Panels konstituiert und leicht nachvollziehen lässt, wenn man die Abbildung mit der Darstellung der entsprechenden Albumseite (Abb. 3) vergleicht. Das beschriebene Panel geht jedoch über

die von Eisner genannte Dopplung des Rahmenwerks weit hinaus, indem es mit Mauer, geteilter Laibung und Sprossenfenstern eine bildinterne Vierfachrahmung etabliert.

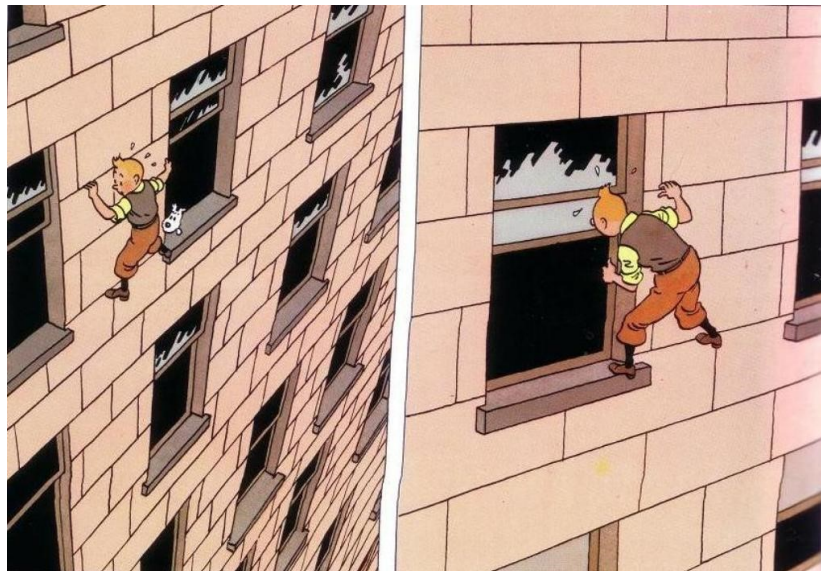


3 Hergé: *Die Juwelen der Sängerin*, S. 103.

<13>

Den Kern dieses Konzepts stellt dabei die innerste Einfassung dar: Betrachtet man die Struktur des Sprossenfensters genauer, so stellt man fest, dass die zweimal sieben Scheiben nichts weniger als das gestreckte Abbild einer Comicseite im Panel vorstellen; jeder ›strip‹ enthält dabei zwei ›Panels‹, die Gesamtzahl von 14 Einzelbildfeldern entspricht recht genau der Summe, die Hergé im Durchschnitt auf einer Seite von *Tim und Struppi* vereinigt.²⁸ Was diesen Eindruck verstärkt, sind die bereits beschriebenen Formen oder besser: ›Gestalten‹, die sich im lichten Gelb vor der schwarzen Folie der Fenster abheben. Insbesondere in den oberen sechs ›Mikropanels‹ meint man, Figuren agieren zu sehen, die in ähnlicher ›Einstellungsgröße‹²⁹ erscheinen wie Tim selbst im Fensterrahmen. So lässt sich dieses Bild als ›Metapanel‹ rezipieren, das in seiner Struktur das Primat der mehrfachen Rahmung und des pluralen Übergangs von einem Panel zum nächsten im Akt der

Comiclektüre reflektiert. Übrigens stellt es damit zwar eines der prägnantesten, jedoch bei weitem nicht das einzige Beispiel derartiger Selbstbezüglichkeit in Hergés Gesamtwerk da. Vielmehr versinkt der aufmerksame Rezipient in einer Fülle von Fenstern, Quadern, Rahmen und Mustern, die im Einzelbild das Wesen des mehrgliedrigen Comicbildes potenzieren. Sehr auffällig ist etwa ein frühes Beispiel aus *Tim in Amerika*³⁰ (1931, kolorierte Fassung 1946), das den Helden bei einer tollkühnen Kletteraktion von Fenster zu Fenster in einer Straßenschlucht Chicagos zeigt (Abb. 4). Nicht nur weisen die Steine des Mauerwerkes in ihrer Reihung eine eindeutige Panelstruktur auf, auch der Charakter der Bewegung von einer Fensteröffnung zur nächsten ist unleugbar: Tim vollführt auf der Handlungsebene des Comics, was für dessen Struktur selbst gilt; der Protagonist bewegt sich aus einem Rahmen in den nächsten und folgt – wenn auch entgegen der gewöhnlichen Leserichtung³¹ – der Narration von Panel zu Panel.



4 Hergé: *Tim in Amerika*, S. 106; dargestellt ist die mittlere von drei Bildzeilen.

3. Ein Aspekt der Interikonizität

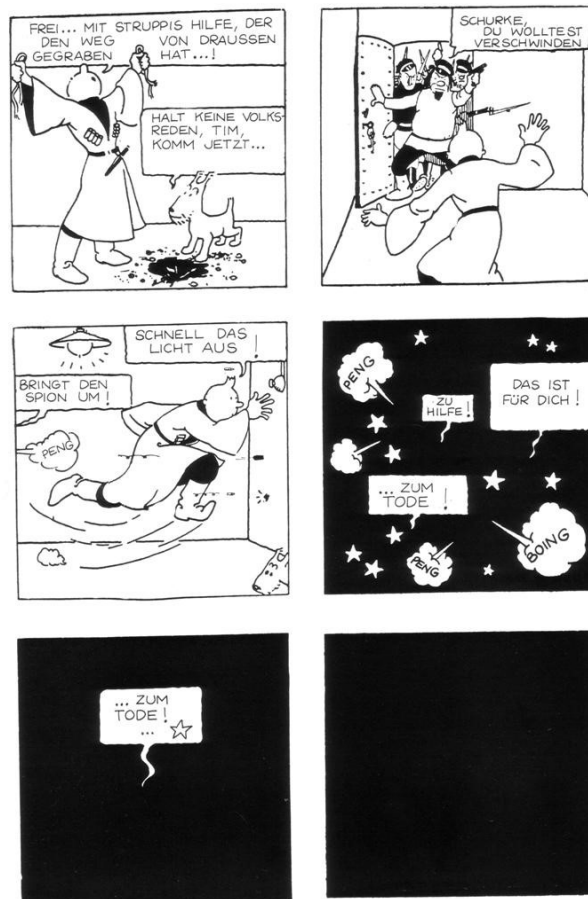
<14>

Über diesen Aspekt pluraler Bildlichkeit hinaus weist das Panel aus den *Juwelen der Sängerin* noch auf einen weiteren Bezug des Bildes zu anderen Bildern bzw. auf mehrteilige Bildstrukturen überhaupt hin; dies jedoch nicht im syntagmatischen Modus der Bildfolge, deren Funktionsweise die Rahmung und der Zusammenschluss benachbarter Panels vorstellen, sondern im paradigmatischen Modus der Ähnlichkeit, der sich in interikonischen Zusammenhängen artikuliert. Der Begriff der *Interikonizität* als kunsthistorisches Pendant der Intertextualität, mit der sich die Literaturwissenschaft seit den 1960er Jahren verstärkt

befasst, hat bisher keine verbindliche bzw. einheitliche Gestalt im akademischen Diskurs.³² Für den untersuchten Aspekt ikonischer Pluralität ist sie aber von großer Bedeutung als Konzept, das Bezüge bezeichnet, die nicht nur zwischen Bildern eines Bildsystems bestehen, sondern aus diesem heraus auf externe Werke verweisen.

<15>

So lassen sich der dominante schwarze Bildanteil, der dem von Tim ausgesprochenen »Nichts« korrespondiert, und die strenge Geometrizität des beschriebenen Panels als später Rückbezug auf einen Kunstgriff verstehen, den Hergé bereits 1929 wagte, als er mit *Tim im Lande der Sowjets*³³ den ersten Band seiner Serie vorlegte und damit eine europäische Comictadition überhaupt begründete.³⁴ Signifikant ist eine Seite dieses Albums (Abb. 5), die mit der Ordnung von zweimal drei Panels tatsächlich noch dem Prinzip des »Sprossenfensters« folgt, das 32 Jahre später die *Juwelen der Sängerin* nurmehr als »wesentliche[s] Gespenst«³⁵ durchgeistern sollte, nach dem der integrale Reporter figurativ Ausschau hält. Von Interesse sind die unteren beiden Panels, die für die Ursprungszeit des Mediums Unerhörtes darstellen, nämlich – einmal mehr – nichts. Und doch leistet gerade das rechte Bild, das völlige Dunkelheit und kurzzeitige Stille suggeriert, im interikonischen Konnex zur avantgardistischen Kunstproduktion jenseits vermeintlich schnöder Bilder-geschichten für Kinder Bemerkenswertes: Es kopiert mit Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* (Abb. 6) eines der Hauptwerke des Suprematismus und beweist Hergés Interesse an der Avantgarde, das er in einem Album zum »Lande der Sowjets« an passender Stelle platziert. Malewitschs von Zeitgenossen als skandalös empfundene Reflexion der Darstellungsfähigkeit des Bildes an sich und einer »gegenstandslosen Welt«³⁶ kommt dem Zeichner zupass als Möglichkeit, den Nullpunkt von Klang und Licht zu markieren, das Ende der bedeutenden Verweisung.

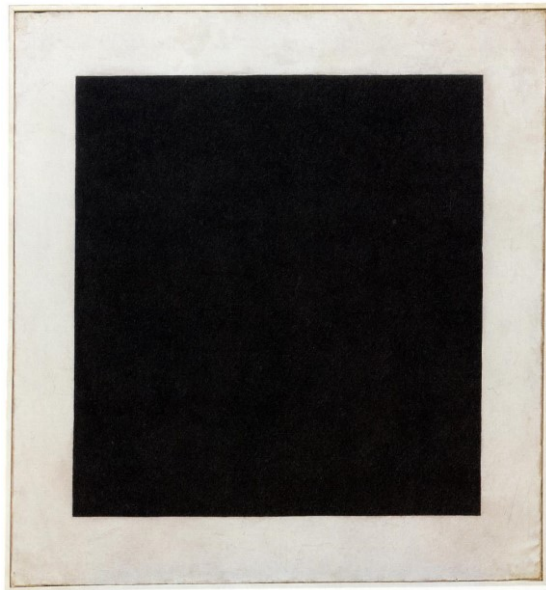


5 Hergé: *Tim im Lande der Sowjets*, S. 149.

<16>

Während das reine schwarze Quadrat aus *Tim im Lande der Sowjets* noch jenem Weg der Auslöschung einer gerade erst in diesem Album selbst entwickelten Comic-Semiotik folgt, wirkt das Schwesterpanel aus *Die Juwelen der Sängerin* noch auf andere Weise. In der Verquickung mit der bildinternen Rekadrung des Panelrahmens reflektiert die Darstellung formal die Spannung von Etwas und Nichts, Erhabenheit und Trivialität, die Tim selbst mit seinem »Nichts, gnädige Frau!« thematisiert und die dem Comic wie der modernen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts eignet. Ebenso wie Malewitsch, der sich heftiger Kritik an seinem »personifizierte[n] Nichts«³⁷ zu erwehren hatte, erging es schließlich auch der Bilder-geschichte, die man mitunter als Skandalon einer Kultur betrachtete, die die eigene Marginalisierung betreibe. Tatsächlich lässt sich das Bild als *atomos* einer ganzen Kunstform beschreiben, die – mit unterschiedlichem ästhetischen Anspruch – stets um das ergötzliche Vakuum kreist: Der Comic als Medium an sich, *Die Abenteuer von Tim und Struppi* als ›der‹ europäische Klassiker, *Die Juwelen der Sängerin* als vollendetstes Werk der Reihe und schließlich das behandelte Panel als signifikanteste Darstellung des Albums. Es geht um nicht viel: um ein vermeintlich gestohlenen Juwel, das eine Elster stibitzte, um ein angebliches Gespenst, das sich als Uhu entpuppt; doch gerade der ästhetisch wie narrativ

beispielhafte *discours*, den der Zeichner seiner thematisch entleerten *histoire* unterlegt,³⁸ beweist die souveräne Eigenlogik einer Kunst, die – ganz wie Malewitschs Gemälde – nichts darstellt als die Darstellung (oder deren Negation) selbst.



6 Kasimir Malewitsch: *Schwarzes Quadrat*, 1923, Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg.

4. Bildliche Pluralität als *A priori*

<17>

Dass Hergés Comic diese Bestimmungen mittels interikonischer Relationierung zuwege bringt, deutet auf einen letzten Gedanken, der diesen Aufsatz beschließen soll. Ein singuläres Phänomen, das in Abb. 2 wiedergegebene Panel, bietet die Grundlage für mannigfache Assoziationen, die aus der Einzelbildbetrachtung erwachsen. Obgleich es im Syntagma der Seite, die in Abb. 3 zur Anschauung kommt, lediglich von der Darstellung von Personen in pastellfarbenen Pyjamas und Morgenmänteln umgeben ist, stellen sich in der Rezeption des Panels Verbindungen zu anderen Bildern aus dem Corpus von *Tim und Struppi* und zu solchen aus einem der Handlung vermeintlich gänzlich fremden Paradigma wie dem des avantgardistischen Suprematismus her. Wie funktioniert das? Eine Theorie der assoziativen Pluralität von Bildern erscheint als kaum zu bewältigendes Projekt, das im schwer ermessbaren Raum zwischen Kunst- und Neurowissenschaft angesiedelt wäre.

<18>

An dieser Stelle reicht es, festzustellen, dass sich schon in der Einzelbildbetrachtung aus der Assoziation des Bildes mit einem ›Vorbild‹ ein ›vergleichendes Sehen‹ mit der Reflexion von Gemeinsamkeiten und Unterschieden einstellt, ohne dass die beiden einander materiell korrespondieren müssten, wie es in Thürlemanns Ansatz einer ›Theorie des vergleichenden Sehens‹ der Fall ist.³⁹ Insofern scheint es fraglich, ob eine ›reine‹ Einzelbildbetrachtung überhaupt existiert oder ob der Betrachter nicht ohne das Mittel der vergleichenden Assoziation, ohne Abgleich des Bildes mit dem, was er kennt, tatsächlich ›nichts‹ sähe – womit man wiederum zu Malewitschs schwarzer Bildfläche zurückkehrt, die auf eben diesen Umstand aufmerksam macht, indem sie das Nichts zeigt. Oder nichts zeigt? Das *Schwarze Quadrat* legt nahe, dass ein reines, ein ›sehendes Sehen‹⁴⁰ im Grunde nur in der völlig gegenstandslosen Abstraktion möglich ist. Doch halt: Auch die Abstraktion erfährt der Rezipient letztlich nur im assoziativen Rückgriff auf eine Tradition der Gegenständlichkeit und einer Ablösung davon, sodass der schauende Mensch hinter die basale Abgrenzung des ›Dieses und das andere‹, das ihm die *Creatura*⁴¹, sein schweifender Intellekt, auferlegt, nicht zurückgelangt. Wer ein Bild sieht, der sieht ein zweites. »Das Bild ist immer schon plural«⁴², meint Christopher Wood; Sehen bedeutet vergleichen, erinnern, assoziieren. Daran gemahnt das Comicbild den Rezipienten – eines unter vielen, birgt es doch in sich die Essenz der Vielheit.

Zum Autor

Viktor Konitzer B.A., geboren 1989 in Hannover, studiert seit 2009 in Konstanz Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaft. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Bild-Text-Beziehungen, mit denen er sich in diversen Konstellationen auseinandergesetzt hat: Neben einer wiederkehrenden Beschäftigung mit dem Medium Comic ist er den Wechselwirkungen von Bild- und Sprachzeichen in Analysen von so unterschiedlichen ›Begegnungen‹ wie Kleists berühmter Ekphrasis zu C. D. Friedrichs *Mönch am Meer* oder Thomas Bernhards literarischem Rekurs auf Bildformen des Manierismus nachgegangen.

Viktor Konitzer
Uhlandstraße 8
78464 Konstanz

Viktor.Konitzer@uni-konstanz.de

Bildnachweis

Scans des Verfassers aus Hergés *Werkausgabe*: Abb. 1, 2, 3, 4 und 5.

Kunsthaus Zürich: Abb. 6.

¹ Vgl. Francis Lacassin: *Pour un neuvième art: la bande dessinée*, Paris 1971.

² Die Einführung des Begriffs wird gemeinhin mit seiner Verwendung im Paratext zu Will Eisners *A Contract with God* (1978) in Verbindung gebracht; dt.: Will Eisner: *Ein Vertrag mit Gott*: Mietshausgeschichten, Hamburg 2010.

³ Vgl. Will Eisner: *Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist*, New York 2008.

⁴ Scott McCloud: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*, veränderte Neuauflage, Hamburg 2001. Bemerkenswerterweise handelt es sich bei McClouds Text selbst um einen Comic, der das eigene Medium reflektiert.

⁵ Der ›Rinnstein‹ bzw. ›gutter‹ bei Eisner. Eisner 2008 (wie Anm. 3), S. 51; der Begriff des ›Panels‹ ist bei Eisner und McCloud gebräuchlich und wird im Folgenden für das durch einen Rahmen abgegrenzte Einzelbild im Comic verwendet.

⁶ Vgl. McCloud 2001 (wie Anm. 4), S. 68-101.

⁷ Vgl. Gotthold E. Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders.: *Lessings Werke. Auswahl in sechs Teilen*, hg. v. Julius Petersen u.a., Berlin u.a. 1926, Bd. 4, S. 360.

⁸ Vgl. Lessing 1926 (wie Anm. 7), S. 304.

⁹ Vgl. Franz Wickhoff: *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, in: ders.: *Die Schriften Franz Wickhoffs*, 2 Bde., hg. v. Max Dvořák, Soest 1974 (Nachdruck der Ausgabe von 1912), Bd. 1 [die Veröffentlichung von 1912 firmiert als ›Dritter Band‹, tatsächlich liegt nur ein weiterer ›Zweiter Band‹ von 1913 vor].

¹⁰ David Ganz/Felix Thürlemann: *Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder*, in: dies. (Hg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 7-38, hier S. 11.

¹¹ Der Begriff, auf den sich dieser Aufsatz häufiger beziehen wird, entstammt dem oben genannten Titel des von Ganz und Thürlemann herausgegeben Sammelbandes zu pluralen Bildformationen. Das Thema ihrer Veröffentlichung ist »ein Modus von Bildlichkeit, der zwischen den ungeordneten oder bloß repetitiven Formen der beliebigen Bildanhäufung und den isolierten Formen des Meisterwerks und der Ikone steht: *Mehrere Bilder werden in einer räumlichen Anordnung so verbunden, dass eine neue, mehrteilige ›Konfiguration‹ mit eigener Bedeutung aus ihnen entsteht.* [...] Der Hinwendung zum ›Bild im Plural‹ liegt die These zugrunde, dass die Verbindung mehrerer Bilder genuine Sinnpotentiale besitzt, die nicht deckungsgleich sind mit denen, über die das Bild im Singular verfügt. Auch kann die Bedeutung komplexer Bildanordnungen nicht als Summe der Bedeutung ihrer Konstituenten verstanden werden.« Ganz/Thürlemann 2010 (wie Anm. 10), S. 8. Dieser Aufsatz versteht sich als Beitrag zur ›Bild im Plural‹-Diskussion, die mit dem Comic eine der flagrantesten Formen pluraler Bildlichkeit in der Moderne untersucht.

¹² Wie es etwa der aus lediglich einem Panel bestehende Cartoon tut, der im strengen Sinne der ›sequential art‹ gar kein Comic ist.

¹³ Erschienen zwischen 1929 (der in der offiziellen Reihenzählung nicht berücksichtigte ›Ur‹-Band *Tim im Lande der Sowjets*) und 1976 (*Tim und die Picaros*).

¹⁴ Hergé: *Tim in Tibet*, in: ders.: *Werkausgabe*, 19 Bde., Hamburg 2000, Bd. 15, S. 11-77.

¹⁵ Zumeist spielen dabei Rum oder Whisky eine Rolle, die Tim seinem dem Alkoholkonsum nie abgeneigten Freund wie zufällig kredenzt.

¹⁶ Eine Frage, die bisher wenig Beachtung gefunden hat und deren Beantwortung größeren Raum verlangt, als hier zur Verfügung steht, ist: Können Comics ›erzählen‹? Lässt sich die Bildergeschichte mit der Literaturwissenschaft entlehnten narratologischen Termini analysieren? Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*, hg. v. Jochen Vogt, Stuttgart 1998; Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München ⁸2009.

¹⁷ So sehr McCloud auch das Vermögen der Comic-Semiotik rühmen mag (»Die Möglichkeiten des Comics sind seit jeher – und auch heute... UNBEGRENZT.« McCloud 2001 [wie Anm. 4], S. 220), zeigt dieser Übergang doch die Angewiesenheit des Bildmediums auf die zeitliche Distinktionsfähigkeit der Sprache. »Ein Zurückgehen in der Zeit (*flash back*), große oder sehr genau bestimmte

Zeitsprünge oder auch die Gleichzeitigkeit müssen in der Regel durch die Einblendung von Zeitadverbialen in Blocktexten angezeigt werden, z.B. »inzwischen«, »Jahre später«, »drei Minuten danach« [...]. Der Bildcode muss also seine temporale Syntax weitgehend dem Sprachcode entlehnen.« Winfried Nöth: Verräumlichung und Selbstreferenz der Zeit in den Comics, in: *Zeitlichkeit in Text und Bild*, hg. v. Christof Schöch/Franziska Sick, Heidelberg 2007, S. 191-212, hier S. 203.

¹⁸ Thürlemann etwa bezieht sich auf ein vergleichendes Sehen, das zwei in einem *hyperimage* miteinander in Kontakt gebrachte Bilder dialogisiert. Tatsächlich muss eine auf Vielheit angelegte Bildlektüre von sequenziell angeordneten Comicpanels anders funktionieren, deren Zusammenhang sich mit den Begriffen Thürlemanns und Ganz' am ehesten noch als narratives »Bild-Ensemble« fassen lässt. Vgl. Felix Thürlemann: *Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens*, in: *Zwischen Literatur und Anthropologie – Diskurse, Medien, Performanzen*, hg. v. Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff, Tübingen 2005, S. 163-174; Ganz/Thürlemann 2010 (wie Anm. 10), S. 14.

¹⁹ Diese Differenzierung entspricht der Unterscheidung von syntagmatisch-metonymischem und paradigmatisch-metaphorischem Bezugssystem, wie sie Roman Jakobson im Rückbezug auf Ferdinand de Saussure beschreibt; vgl. Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik*, in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121; ders.: *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymie*, in: *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 163-174.

²⁰ Hergé: *Die Juwelen der Sängerin*, in: ders.: *Werkausgabe*, 19 Bde., Hamburg 2000, Bd. 15, S. 85-151.

²¹ Tom McCarthy: *Tim & Struppi und das Geheimnis der Literatur*, Berlin 2010, S. 131.

²² Benoît Peeters: *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*, Lüttich 2007, S. 9. Peeters leistet mit seiner Untersuchung eine akribische Analyse sämtlicher Panels von *Die Juwelen der Sängerin*, mit der er sich am *close reading* orientiert, das Roland Barthes Balzacs *Sarrasine* unterzieht; vgl. Roland Barthes: *S/Z*, Frankfurt a. M. 1976.

²³ McCarthy 2010 (wie Anm. 21), S. 134.

²⁴ Peeters 2007 (wie Anm. 22), S. 86-87.

²⁵ McCarthy 2010 (wie Anm. 21), S. 147.

²⁶ »On sait que l'articulation narrative des vignettes repose sur un ensemble de sous-codes du montage qui organise la circulation du récit, de l'intérieur, des vignettes (raccord sur une forme, direction d'un mouvement: déplacement, geste..., retour au même point de vue, etc.), tandis que le cadre, par son format et sa mise en relation avec celui des cadres voisins, participe »de l'extérieur« ou tout au moins à la frontière de la vignette, au raccordement d'image à image.« Jean-Louis Tilleuil: *Le cadre de bande dessinée. Réflexions sur les enjeux stratégiques d'une frontière multifonctionnelle*, in: *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, hg. v. Thierry Lenain/Rudy Steinmetz, Brüssel 2010, S. 135-163, hier S. 145. Einmal mehr geht es um die Differenz von paradigmatischer und syntagmatischer Bildordnung, die auch Tilleuil entsprechend kontextualisiert: »On rappellera que le montage en bande dessinée repose sur l'emprunt de la double logique de la métaphore et de la métonymie, ou du compromis entre continuité (ressemblance) et discontinuité (différence) narrative, c'est-à-dire entre assurer le »fil« des événements et dramatiser.« Tilleuil 2010, S. 145.

²⁷ Eisner 2008 (wie Anm. 3), S. 41.

²⁸ Tatsächlich liegt sie etwas darüber: *Tim in Tibet* als weiteres »klassisches« Album enthält insgesamt 780 Panels auf 62 Seiten; das entspricht einem Durchschnitt von 12,58 Bildern pro Seite, hochgerechnet auf 23 Bände hat Hergé 17 940 Panels gezeichnet. Die schiere Zahl macht deutlich, was für einen außergewöhnlichen Fall von pluraler Bildlichkeit das Comicbild darstellt.

²⁹ Dieser Terminus beweist einmal mehr, wie nah sich Film und Comic in vielen Punkten sind. Wie der Regisseur seinen »cadre« bestimmt, indem er den Bildausschnitt festlegt, der die »mise-en-scène« enthält, so bedient sich auch der Comiczeichner ähnlicher Einstellungsgrößen, um die Figuren im Panel zu platzieren.

³⁰ Hergé: *Tim in Amerika*, in: ders.: *Werkausgabe*, 19 Bde., Hamburg 1999, Bd. 2, S. 93-159.

³¹ Zur Orientierung der Bildbetrachtung an Konventionen der Leserichtung vgl. Nöth 2007 (wie Anm. 17), S. 192-193.

³² Einen Versuch zur Ausschärfung des Begriffs stellt ein Aufsatz Zuschlags dar; vgl. Christoph Zuschlag: *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in: *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, hg. v. Silke Horstkotte/Karin Leonhard, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 89-100.

³³ Hergé: *Tim im Lande der Sowjets*, in: ders.: *Werkausgabe*, 19 Bde., Hamburg 1999, Bd. 1, S. 43-184.

³⁴ »Einzig der Franzose Alain Sant-Ogan hatte bereits 1925 in seinen Abenteuern von *Zig et Puce* Dialog und Zeichnung miteinander verbunden.« Michael Farr: Auf den Spuren von Tim & Struppi, Hamburg 2006, S. 17.

³⁵ In zugegeben gänzlich anderem Zusammenhang hebt Jacques Derrida dieses Geschöpf als Sinnbild dekonstruktivistischer Unentscheidbarkeit aus der Taufe. Jacques Derrida: Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«, Frankfurt a. M. 1991, S. 51.

³⁶ Vgl. Malewitschs theoretischen Text gleichen Titels; Kasimir Malewitsch: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Köln 1989.

³⁷ Zitiert nach Hans-Peter Riese: Kasimir Malewitsch, Reinbek 1999, S. 61.

³⁸ Die wiederum narratologischen Begriffe werden mit Bezug auf Tzvetan Todorovs Grundsatzbestimmung in Bezug auf »Was« und »Wie« der Erzählung verwendet; vgl. Tzvetan Todorov: Die Kategorien der literarischen Erzählung, in: Zur Struktur des Romans, hg. v. Bruno Hillebrand, Darmstadt 1978, S. 347-369; Martinez/Scheffel 2009 (wie Anm. 16), S. 20-26.

³⁹ Vgl. Anm. 18.

⁴⁰ Um Bezug auf den Begriff zu nehmen, mit dem Max Imdahl Konrad Fiedlers formalen Blick gegenüber der hermeneutisch-ikonographischen Analyse Panofskys positioniert; vgl. Max Imdahl: Giotto – Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1988, S. 89.

⁴¹ Vgl. den gnostischen Terminus bei Carl Gustav Jung: Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung, aufgezeichnet u. hg. v. Aniela Jaffé, Olten u.a. ²1984.

⁴² Diesen Titel trägt ein Aufsatz Christopher Woods, der die Gedanken zum »Bild im Plural« um einen interessanten Standpunkt erweitert: Im Grunde sei kein »fabriziertes« (also materiell realisiertes) Bild ohne ein »generiertes« (Wahrnehmungs-, Erinnerungs-, Traum-)Bild zu denken, das seiner Fertigung zugrunde liegt. So ist jede ikonische Manifestation, jedes Bild, das Gestalt annimmt, letztlich nur eine künstliche Entität, die einem nicht differenzierbaren, pluralen »Strom [...] von inneren Bildern, Phantomen und Simulacra« entspringt. Christopher S. Wood: Das Bild ist immer schon plural, in: Ganz/Thürlemann 2010 (wie Anm. 10), S. 87-110, hier S. 87.